

「深林人不知、明月来相照」

—『月下竹莊図』を読む—

一

『蕪村全集』第六卷に謝寅款の『月下竹莊図』（517）（図版一参照）が掲載してある。絹本淡彩一幅で、絵画の寸法は一一・九×四四・六cmである。清水孝之氏の「蕪村画作年譜^{（注1）}」によると、早くは『文人画選』という画集に載せられており、所蔵者は東京の長谷川赴夫氏であるという。

縦長の画面は竹林に囲まれた小さな竹荘を描き、竹荘の前には岩石



図版一 『月下竹莊図』 与謝蕪村 講談社『蕪村全集』第六卷五一七図

が二つあり、その後の山間から一筋の水が潺湲と流れ出て、竹荘を沿って竹林の中に光っている。竹荘の中には独坐の高士が見える。一輪の明月が竹林の梢にさしのぼり、それらを普く照らしている。この画面から私が連想するのは、王維の詩「竹里館」である。

独坐幽篁裏、 独坐 幽篁の裏

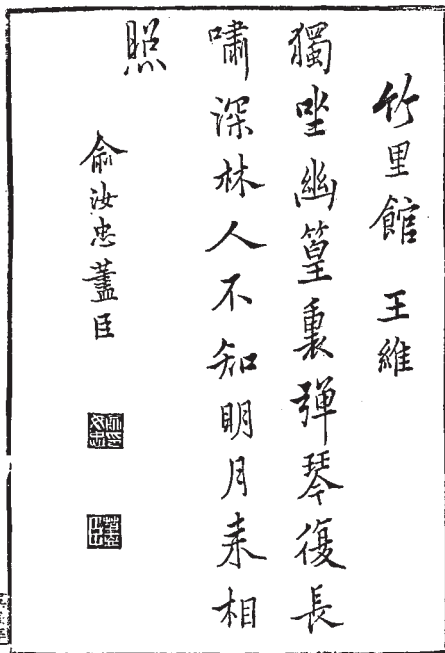
弾琴復長嘯。 琴を弾じ 復た長嘯す

深林人不知、 深林 人知らず

明月来相照。 明月 来たりて相照らす

この詩作は『輞川集』の中の一首で、輞川荘の奥深く、竹やぶの中の風景を詠んだものである。たった独り幽篁に囲まれる館の中に座っている高士は琴を弾いたり、また、長く声をひいて嘯いたりしている。このように奥深い竹林の中のことだから、俗世間の人々が訪れることはない。しかし、明月は恰も高士の居るこの清静な世界を理解しているかのよう、やって来て照らしてくれる。詩中に見える「長嘯」とは中国では魏晉以来知識人の風流な所作である。王維の輞川諸詠の中

王 岩



図版二 『八種画譜』『五言唐詩画譜』第三十図 汲古書院『和刻本書画集成』第六輯

では、「竹里館はそのまま完成されたものである。ここには輞川荘の二重の性格、世俗の侵入から自己を守る場であるとともに、明月に象徴される内面的な交わりの場であるという、が明確に表現され、いわば輞川集の事実上の総括となっている。王維一代の傑作であり、中国古典詩の最高の成果たるに恥じない。」と評価されている。^(注2) 謝寅款の『月下竹荘図』から、この「竹里館」の詩意を読み取ることができないであろうか。特に謝寅が絵画を以て視覚的に表現した「独坐の高士」の風貌と「竹林の梢にさしのぼる明月」のイメージから、私は『八種画譜』の中の「五言唐詩画譜」之三十として載る蔡元勳画の「傲李成筆意」の『竹里館図』(以下蔡元勳画『竹里館図』と略する)と、その対となる俞汝忠書の「竹里館」詩から成る詩画二幅に思い至る(図版二参照)。

所謂『八種画譜』(以下『画譜』と略する)は、明の黃鳳池編、一「五言唐詩画譜」、二「六言唐詩画譜」、三「七言唐詩画譜」、四「梅竹蘭菊四譜」、五「木本花鳥譜」、六「草木花詩譜」(以上は黃鳳池編)、七「古今画譜」(明・唐寅編)、八「名公扇譜」(明・張成龍編)からなっている。日本では寛文十二年(1672)に翻刻され、宝永七年(1710)に重版が刊行された。正徳五年(1715)に第三回和刻された。日本南画の開拓者として重要な地位を占める柳里恭は、その随筆集『ひとりね』に「まず絵もから絵より学ぶべし、絵をかく人の常に見るべきは芥子園画伝也……八種画譜のたぐひ也」と書いているように、日本南画界で重視された画本でもある。

蔡元勳画『竹里館図』は王維の詩意画である。深山幽谷の中で展開

される画面で、一人の高士が竹林の中に琴を双膝の上に載せ、正面の幽谷からの流水を前にして座っている。折よく一輪の明月が中空に懸かっていて、文字通り遙かに世塵を離れた「深林人知らぬ」別世界である。謝寅款の『月下竹荘図』はその画意から考えると、この蔡元勳画『竹里館図』によるものではなからうか。

このように考えたのは、次の三つの理由からである。一と二は主観的な理由で、三は客観的な理由である。

第一の理由としては蕪村と『画譜』との影響関係を挙げることができ。

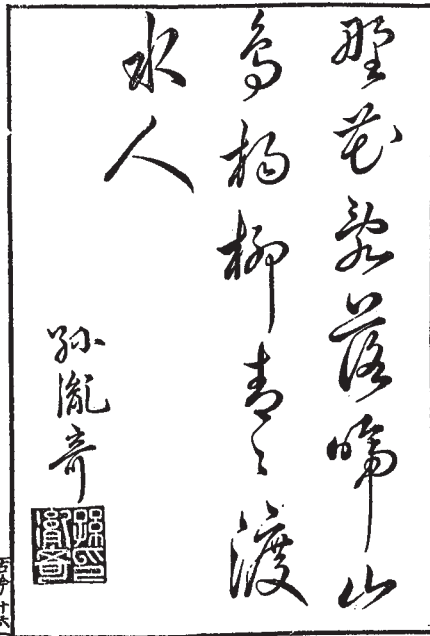
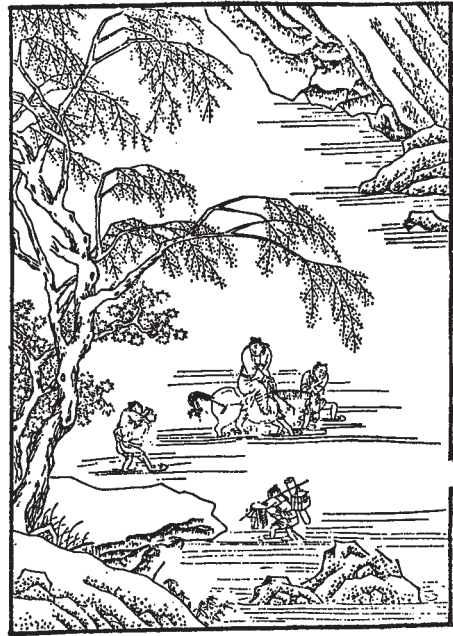
画業専修時代（宝暦年間、四明・朝滄時代）を終えた蕪村は、明和年間に入ると、画・俳行の三菓社時代を迎えた。ちょうど召波らと三菓社を結んだ明和三年（1766）の春二月、蕪村は『柳溪騎渡図』（137）（図版三参照）を描き、題賛として、「野花亂落啼山鳥、楊柳青々渡水人」と書き入れてある。そのことは「蕪村画作年譜」（清



図版三 『柳溪騎渡図』 与謝蕪村 講談社『蕪村全集』第六卷一三七図

水孝之作成、額原退藏著『蕪村』所収）によって知られていたが、この題賛は、実は『八種画譜』の中の「古今画譜」十六の題詩そのものである（図版四参照）。蕪村の画について、人見少華氏に「古今画譜にある圖を倣ったもので画譜に題せる「野花亂落啼山鳥、楊柳青々渡水人」の二句が其儘而も書體も略ぼそれ孫胤奇が趣を学んで居るものである」との指摘がある。^{注3}この画は『文人十大家集』に掲載され、最近刊行された講談社版『蕪村全集』第六卷（絵画・遺墨）にも、その写真図版が再録される。ただし、その構図はそれほど忠実に「古今画譜」を倣わずに、馬に乗って溪流を渡っている高士と物を担いでいる人物しか描いていない。馬上の高士は悠然たる風貌をした老人である。この題詩は王維の「寒食汜上作」の転結句「落花寂々啼山鳥、楊柳青々渡水人」から由来したものであるが、「古今画譜」には「野花亂落啼山鳥、楊柳青々渡水人」の形で載る。^{注4}結局、「古今画譜」を模した蕪村は、構図などを自己流に変えたものの、「古今画譜」の題賛をそのまま自分の画に写したのである。非常に気に入っている詩句であろうか、十一年後の安永六年（1777）に蕪村が創作した『柳下人物・寒林山水図』（金地六曲一双屏風）（319）の右隻に「落花寂々啼山鳥、楊柳青々渡水人」の題賛が見える。「野花亂落啼山鳥、楊柳青々渡水人」にしろ、「落花寂々啼山鳥、楊柳青々渡水人」にしろ、いずれも蕪村の詩囊中にあるはずの、しかも、大好きな詩句だと言えるよう。

「古今画譜」十六の画に見える溪流を馬に乗って渡ろうとする高士、前方には馬の口をとっている人物、すぐ後ろに従って書物や琴とおぼしき物を担いでいる人物などは蕪村のほかの絵画作品にも姿を現して



図版四 『八種画譜』「古今画譜」第十六図 汲古書院『和刻本書画集成』第六輯

いた。例えば、絵画完成期（明和七年～安永六年）の『秋景山水図』（344）と絵画大成期（安永七年～天明三年）の『東坡桃源図』（525）が挙げられる。前者は「擬□□筆意 謝春星」と款し、後者は「倣清人筆意 東成謝寅」と款しているが、作中の点景人物は明らかに「古今画譜」からの借用である。

更に絵画完成期の『梅花書屋図』（268）の点景人物と絵画大成期の『桃林騎馬図』（526）の人物を見て、その騎上の人物とすぐ後ろに従って書物や琴とおぼしき物を担いでいる人物にも同じく「古今画譜」の投影が認められるであろう。

特に安永九年に「六十五翁謝寅写」と款した『柳下渡溪図』（426）の騎上の点景人物には、明和三年の『柳溪騎渡図』の馬上の高士を想起させるものがある。この絵画作品は『日本画大成』九 南宗派（一）「東方書院 昭和六年七月五日発行」にも第111図として載せられて、『桃花渡水図』と名付けられていた。飯塚米雨氏は図版解説において、「桃花淡紅に咲いて、近くは雪の如く、遠くは霞の如き間を溪流に騎馬を乗り入れて渡り行く老夫あり、全く中国的絵画であって、蕪村の中国趣味を窺ふべきものである。蕪村作品中の名品。」と述べていた。画中に漂う中国趣味は早く飯塚氏に読み取られた。この中国趣味とは、「古今画譜」十六の画とその題詩を触媒として得られたのであろう。「古今画譜」十六の画と対となるこの題詩「野花乱落啼山鳥、楊柳青青渡水人」は正しい形は「落花寂々啼山鳥、楊柳青青渡水人」で、王維の詩句である。安永六年に創作された『柳下人物・寒林山水図』（319）（金地六曲一双屏風）の右隻にも題賛されている。

る。左隻に題賛してある「柴門流水依然在、一路寒山万木中」は、「落花寂々啼山鳥、楊柳青青渡水人」という正しい形の王維の詩句と共に『三体詩』巻一に由来した。^(注5)この『柳下渡溪図』が表現しようとするものも、「墅花乱落啼山鳥、楊柳青青渡水人」という漢詩的風景だと確信している。

このようにして見ると、『画譜』を倣い、『柳溪騎渡図』を創作した画家としての蕪村をして、蔡元勳画『竹里館図』に接しむる前提条件を十分整えるのである。

第二の理由としては蕪村詩画における王維の受容を挙げることができ。

画家としては、「漢流に擬す」と自ら認めた謝長庚、謝春星ないし謝寅（いずれも蕪村の画号）は、文人画の祖と仰がれる王維に対して、生涯にわたって並々ならぬ傾倒ぶりを示していた。それはあの有名な臨終三句の第一句「冬鶯むかし王維が垣根かな」によって窺い知れよう。死の直前まで、王維の世界を忘れられぬ蕪村は、王維に私淑して終生その詩画一如の境地に憧れてきた芸術家である。王維の名をそのまま詠み込んだ辞世句の外にも、王維を想起させる作品が蕪村には少なからずある。

絵画においては、早くは『松下箕居図』があり、王維の「科頭箕踞長松下、白眼看他世上人」（「題崔處士林亭」）の詩意による図柄であろうと推測されたこの絵画は、明和二年以前の製作であった。^(注6)宝暦元年上京してはじめて宋屋に会ってから、特に丹後画業専修を終えて、京に戻った宝暦七年九月から、明和二年までの間に蕪村はこの絵画を

描き、尊敬する宋屋に送ったであろう。今はその絵画の原作は現存していないようで、蕪村の「宋屋追悼ノ辞」（明和四年）から類推する以外ない。

宋屋老人、予が画ける松下箕居の図を、壁間にかけて常に是を愛す。さればこそ忘年の交はりもうとからざりしに、かの終焉の頃はいさゝか故侍りて余所に過ぎ行き、春のなごりもうかりけるに、やがて一周に及べり。今や碑前に其の罪を謝す。請ふ、君我を看て他世上の人となすことなかれ。

線香の灰やこぼれて松の花 蕪村

この文は王維の詩句を振った表現によるもので、宋屋一周忌に編んだ追善集『香世界』に収めてある。明和八年に詠んだ「鰻の面世上の人を白眼ム哉」の句も王維の同じ詩句を踏まえたものである。崔處士の野人ぶりを「竹林七賢」の一人の阮籍に準えた王維の詩句は『三体詩』などによって、早くから蕪村の教養の中にあつたであろう。

また、「欲投人処宿、隔水問樵夫」（王維「終南山」詩）を題賛とする『山中步行図』（98）もあれば、「花落家僮未掃」（王維「田園樂」七首之三）を賛とする『箒図』（『画人蕪村』所収・中央美術社 大正十五年）もある。晩年には『王維・阿倍仲麻呂図』を描いた。金地淡彩の双幅で、右幅は王維図で、画面の向かって右に王維の「送秘書晁監還日本」が記してあり、左幅は王維の詩に詠まれた秘書晁監すなわち阿倍仲麻呂図で、その上に仲麻呂の望郷詩の和歌「あまの原ふりさけ見れば春日なる三笠の山にいでし月かも」が書いてある。

詩文においては、明和六年に王維の詩意を踏む「君行くや柳みどり

に道遠し」、明和八年に王維の「行到水窮處、坐看雲起時」(終南別業)『三体詩』を下敷きにして詠んだ「鶉舟漕ぐ水窮まれば照射哉」がある。^(注7) 安永五年に王維の詩語を鏤めた「洛東芭蕉庵再興ノ記」などがあり、その中には王維の「竹里館」を思わせる「幽篁」の語が見える。^(注8) このように蕉村の詩画作品における王維の受容ぶりから考えると、

蕉村は『画譜』の中で蔡元勳画『竹里館図』に接して、その画境に共鳴し『月下竹荘図』を創作した可能性が非常に高いと言えよう。

第三の理由は蕉村の活躍していた時代、その周囲には蔡元勳画『竹里館図』を倣った絵画作品があった。それは池大雅の二点『竹里館図』(補説1)(図版五と六参照)と、その弟子に当たる福原五岳の同系列の絵画作品『王維図』(補説2)(図版七参照)である。大雅の二点『竹里館図』は、高芙蓉書の「竹里館」詩を賛とするものと、九霞山



図版五 『竹里館図』 池大雅 講談社『大雅・蕉村』水墨美術大系 第十二巻七七図



図版六 『竹里館図』 池大雅 講談社『大雅』水墨画の巨匠第十一巻 第五十八図



図版七 『王維図』 福原五岳 東方書院『日本画大成』九・南宗派(二) 第八一図

蕉(大雅画号)書の「竹里館」詩を題するものであり、いずれも三十三歳代の作品だと推定されている。^(注9) 福原五岳の『王維図』は同じく「竹里館」詩を題賛にするもので、その構図には大雅の『竹里館図』に通うものがある。ここから蔡元勳画『竹里館図』が日本近世文人画家に与えた影響の一斑を伺い知ることができる。ちょうどそのような『竹里館図』の流行っていた最中にあった蕉村は大雅に遅れるものの、同じく『画譜』を学び、またそれを倣ってきたので、こうした流行からも影響を受けることは十分考えられよう。

こうした主観的及び客観的な理由があって、ここに謝寅款の『月下竹荘図』を取り上げる所以である。

二

『月下竹荘図』を蔡元勳画『竹里館図』と較べてみると分かるように、独坐の高士・竹林・明月・流水・高山幽谷などの画中風景が、すべて『月下竹荘図』の中に登場している。これらの画中風景は絵画を構成した重要な要素として、蔡元勳画『竹里館図』を通じてはじめて吸収され得るものだと考えられよう。画中にある竹荘は、蕉村が「竹里館」という詩題からして、描き加えた建物なのだと考えられ、創造

的な吸収だと言えよう。『月下竹荘図』を構成した諸要素の中で、一番印象深いのは、何と言っても幽篁の中に独坐する高士の脱俗的風貌である。それで、この「独坐の高士」を問題を解く鍵にして、画面に出る諸要素を分析しながら、『月下竹荘図』と蔡元勳画『竹里館図』との類似点を探り出していく。そうすることによって、前者がすなわち後者の影響を受けてはじめて創作された作品であることを裏づけてみたい。

1、幽篁の裏に独坐する高士の風貌

蔡元勳画『竹里館図』は独り幽篁の裏に坐する高士を描いている。これと同様に、『月下竹荘図』も同じような高士を表現している。前者の高士は野外の竹林の中に独坐しているのに対して、後者の高士は幽篁に囲まれた竹荘の中に独坐している。野外と竹荘の中との違いがあるが、しかし、竹林に独坐する高士の超俗的なイメージは同じである。なかんずく、独坐の高士がその頭を擡げて遠方を眺望する表情、乃至着用の服装などの細部に至って両者の類似は読み取られる。その上、上空に懸ける月も同じように真ん丸く照らしていて、文字通り「明月来たりて相照らす」の意境にほかならなかった。蔡元勳画『竹里館図』の竹林は疎らに描いてあるが、『月下竹荘図』は「幽篁」その詩語どおり竹林を画面いっぱい描き込んでいて、文字通り小さな竹荘を幽篁の裏に据えていた。その中高士を一人座らせると、自ず

から「独坐す幽篁の裏」の詩意を醸し出しているのではなからうか。竹荘の絵画的表現は開放的で、ドアも窓もないものであるので、少しも外の自然を排斥しない。それどころか、むしろ外の自然風景と渾然一体になっている構造を見せている。その竹荘は高山に寄りかかって建てられたので、中に独座する高士は山をバックに座っている。これも蔡元勳画『竹里館図』の描写と一致するものだと思われる。地形から見れば、同じく深山幽谷でもあり、遠く塵世を離れた別乾坤を表現する。それで、『月下竹荘図』も竹林の中に独坐する高士を主題にする作品である。蔡元勳画『竹里館図』と較べてみると、「独り幽篁の裏に坐す」高士は同じく顔を仰向かせて、深い物思いに耽る表情をしている。顔を仰向かせることは文字通り仰天長嘯のポーズを取っている。竹林・明月・流水・深山など『竹里館図』に見えるこれらの画中風景は独坐の高士の超俗的な性格を物語るものとして、全部『月下竹荘図』に取り入れられながらも、何れもそのままに模写したわけではなく、どれもがある程度に姿を変えて登場させている。ただ、この独坐の高士の風貌がほとんどそのまま活写されたのは印象的である。その高士を囲んだ竹林は当然のこと竹林七賢という典故を思わせる働きをも持っているし、完全に世俗との接触を遮断した所在をも暗示している。その中に独坐する高士は東洋的隠逸の理想像に他ならない。この「独り幽篁の裏に坐す」高士という東洋的隠逸の理想像は、王維の詩中に源を発するが、蔡元勳画『竹里館図』によって形象化された。それから、海を渡って池大雅、福原五岳、蕪村の絵画に姿を現わしたのである。

2、「弾琴」の絵画的表現

「弾琴」という営みは、中国では二つの意味合いを持っている。

一つは治世の表れを示し、所謂「弾琴而治」の思想はそれである。

『芸文類聚』琴の項にその記事があり、

○禮記曰、舜作五弦琴、以歌南風之詩、而天下治。

○呂氏春秋曰、宓子賤治單父、彈琴身不下堂而治。

○桓譚新論曰、神農氏繼而王天下、於是始削桐為琴、繩絲為弦、以通神明之德、合天人之和焉。

ここに見える「弾琴」は、舜、宓子賤、神農氏がその徳によって治世を得られた象徴である。

もう一つは男性の教養人の風流な所作で、我が心情を寄せて琴に与うものである。

王維が「竹里館」詩に詠われる「弾琴」は後者である。蔡元勳画『竹里館図』は、この「弾琴」を忠実に表現していた。幽篁の裏に独坐する高士が、琴を双膝の上に載せ、その右手しか琴の上に置かずに軽く撫でている。ただし、視覚芸術としての絵画は琴声を表わすため、詩句に詠まれなかったものを描き加えている。それは即ち、高士が面する流水である。それを媒体としてはじめて悠揚たる琴曲が画面から聞こえてくるのである。というのは、琴曲を表わす「高山流水」という中国の古典があるからである。この絵画を楽しむ際、この「流水」のイメージを見過ごすことはできない。高士が流水に面し琴を弾じる

という場面は、いわゆる絵画的表現である。「無声詩」たる絵画は悠揚たる琴声を表現することはできないが、しかし、音楽を連想させる「流水」のイメージが持ち込まれると、そこから自然に琴声が聞こえてくるのではなからうか。その典故を『列子』・「湯問」などに求めることができる。^(注10)

伯牙善く琴を鼓し、鍾子期善く聴く。伯牙琴を鼓して志高山に登るに在り。鍾子期曰く：

「善い哉。峩々兮として泰山の若し」と。

志流水に在り。鍾子期曰く：

「善い哉。洋洋兮として江河の若し」と。

兪伯牙は春秋戦国時代の琴の名人で、その友人の鍾子期は琴声を鑑賞する耳を持っていた。或る時、伯牙が高山を思つて琴を弾じると、子期は「素晴らしきかな。峩々として泰山の如し。」と評し、流水を想いながら琴を弾じると、「素敵だな、洋洋として流水の若し。」と評した。伯牙が弾琴する時、心に思う凡てのことを、鍾子期はその琴声から聞き取ることができる。その後、鍾子期が死んだ。伯牙は非常に悲しみ、この世にはもう自分の琴声を聞いて分かる人はいないと思つて、琴を壊してしまつたという。以後、「高山流水」あるいは「流水高山」は、転じて妙なる音楽の譬えとして用いられる。次の中国古典詩に出た用法は楽曲を指すものである。

1、流水高山絃断絶、流水高山 絃断え絶ち

怒蛙声自咽。

怒蛙 声自ずから咽む

宋・辛棄疾「謁金門・和廓之五月雪樓小集韻」

2、故人舍我婦黃壤、 故人我を捨て 黄壤に帰えり
流水高山深自知。 流水高山 深く自ずから知る

宋・王安石「伯牙」

3、流水高山交不浅、 流水高山 交わり浅からず

素車白馬見何難。 素車白馬 見ること何ぞ難しき

清・方文「得梅朗三凶問因麻孟睿沈景山」

また「流水高山」或いは「流水」はもともと古琴曲の名でもあり、
広く琴曲を指すのである。以下の漢詩はその用法である。

1、津頭送別唱「流水」、 津頭送別し 「流水」を唱ひ

酒客背寒南山死。 酒客寒に背き 南山に死す

唐・李賀「河南府試十二月樂詞・二月」

2、明月照前墀 明月 前墀を照らし

朱弦奏「流水」。 朱弦 「流水」を奏す

宋・范仲淹「明月」

3、暫来錦瑟佳人傍、 暫らく来る錦瑟 佳人の傍

「流水高山」細評量。 「流水高山」は 細かに評量す

明・叶憲祖「易水寒」第四折

4、君前重與翻新調、 君前重ねてために新調を翻す

「流水高山」好。 「流水高山」 好し

明・叶憲祖「天雨花」第二三折

5、「流水」一彈真絶調、 「流水」を一彈し、真の絶調なり

朱弦三嘆有余音。 朱弦 三嘆 余音有り

清・查慎行「送陳澤州相国予告帰」

右の漢詩の用例で確認されたように、「流水高山」は音楽の代名詞にせよ、古琴曲の名にせよ、音楽を表わす語彙として漢詩によく詠まれてきたのである。蔡元勳は中国の知識人としてこのように漢詩に愛用される「流水高山」の寓意を熟知していたはずであろう。それで、王維の詩意を踏まえて『竹里館図』を創作する際、音楽に関係する「流水」の寓意を取り入れ、視覚的に「流水」を表現して、それを以て、その高士の弾じる琴の悠揚たる琴声を効果的に表現したのである。

目を『月下竹荘図』に転ずると、すぐ気づくのは、その高士には弾すべき琴がないことである。しかし、そこに琴曲を象徴する絵画的表現、すなわち画中における「高山流水」のイメージが取り入れられている。視覚的に表現された「高山流水」のイメージは蔡元勳画『竹里館図』におけるそれと全く同じ役割を果たして、自然に古琴曲の名と美しい音楽を思い出させる。蕪村は「ふく汁の君よ我等よ子期伯牙」や「乾鮭や琴に斧うつひゞき有」などの句を詠んだことから分かるように、子期伯牙の故事に詳しかったので、それに因んだ「流水高山」の寓意をも十分知っていたはずであろう。したがって、画家としての蕪村は『竹里館図』におけるこの流水の寓意を十分読み取ったと思われる。だからこそ、『月下竹荘図』を創作した時、琴そのものを敢えて略したが、その音楽と古琴曲の名を連想させる「流水」のイメージを視覚的に吸収したのである。その「流水」のイメージは、悠揚たる琴声を絵を見る者に十分聞かせる絵画的表現だと言える。中国の典故を踏まえ、画中の「流水」から「琴声」を聞き取ることができれば、蕪村が「彈琴」という描写を省略した所以を読み解くことは

できない。したがって、『月下竹荘図』を正確に読むことはできないはずである。

3、人の知らざる別乾坤

蔡元勳画『竹里館図』に見える竹林は象徴的に数本しか描かれないが、高山幽谷に重なる遠山の描き方は、「深林 人 知らず」の別乾坤を表現することができた。このような世塵を遠く離れた竹林の中に座ってはじめて得られる脱俗の境地に対して、蕪村はどれだけ憧憬の念を抱いていたことであるか知れない。蕪村は俗塵を厭う孤独な性格の持ち主であった。これについて、俳諧弟子の几童は「夜半翁終焉記」『から檜葉』の中で、次のように述べていた。

京師に再び先師巴人の業をつぎて夜半亭と号し、花守の身は弓矢なきかゞし哉。爰において其風調をしたひ、履を倒にして門に入るもの少からず。しかれども、元来習俗に触るゝ事を厭ふの癖あれば、なべて世の人と交るものうしと、門戸を閉、画室にこもり、はつか同調の徒と志を通じ、意を適^{あた}に遊ばんとて、中々にひとりあればぞ月を友。

この記述によると、蕪村は「花守の身は弓矢なきかゞし哉」と謙遜の句を詠んで先師巴人の亭号を継ぎ夜半亭二世と称するようになってから、その作風を慕ってその門を叩く人が多かった。しかし、蕪村は元より世俗を厭い、世人と交わるのが嫌だったので、自ら画室に閉じ

込み、僅か気の合う仲間と遊んでいた。ちょうどその句「中々にひとりあればぞ月を友」で詠ったように、独り明月を友とするのはかえって楽しいことだ。

几童がここに挙げた「中々に」の句は安永五年の作品で、『蕪村句集』の中では、句前に「良夜とふかたもなくに、訪来る人もなければ」のような前書きがあり、校註者の清水孝之氏はこの前書きを併せて句を次のように解した。^(注1)

ひとりぼっちだからこそ、かえって月を友として心静かに名月を楽しむことができる。なまじっか騒々しい俗人にわずらわされなくて幸いだよ。

これは蕪村の隠逸性の代表作である。このような蕪村にとって、王維が詠った「深林 人知らず」は、求めてやまぬ境地にほかならない。『月下竹荘図』の画面いっばいに描いた竹林は、小さな竹荘を蔽うように茂っている。明月の光はそれらをやさしげに照らしている。その中に独坐する高士は世塵を離れ、月のさす別天地に遊んでいて、全く自然と融合した悠々自適の境地に到達しているのではなからうか。竹林・明月・流水・高山幽谷またその中に独坐する高士、こうした画境は蔡元勳画『竹里館図』と王維の詩句を抜きにしては到底描き出せないものである。誰も知らない訪れもしないこの竹林の奥深いところで、自然と遊ぶ楽しみこそは、蔡元勳画『竹里館図』の主題であるが、また『月下竹荘図』の主題とも言える。

4、「明月」の象徴的意味

「明月」は中国古典詩の中で非常に重要な象徴的意味を持っていて、『詩経』に始まり、『古詩十九首』を経て、唐詩・宋詞に至って、多くの詩人に詠まれてきた。その「明月」の象徴的意味を見ると、次の幾つかがあると思われる。

まず、明月から友人を連想し、或いは直接にその友人を指す。例えば、

海上昇明月、海上 明月昇り

天涯共此時。天涯 此の時を共にす

張九齡・「望月懷遠」

日本晁卿辭帝都、日本の晁卿 帝都を辭し

征帆一片遶蓬壺。征帆一片 蓬壺を遶る

明月不歸沈碧海、明月歸らず 碧海に沈む

白雲愁色滿蒼梧。白雲愁色 蒼梧に滿つ

李白・「哭晁卿衡」

張九齡の「望月懷遠」という詩題から分かるように、これは明月を見て、遠方にいる友人を思う詩句である。李白の「哭晁卿衡」は有名な作品で、阿倍仲麻呂が天寶十二年（753）遣唐使藤原清河とともに帰国の途中でその船は難破し、仲麻呂も死亡したという噂が伝わった。李白のこの詩はその時の作である。詩中で異国の友人の仲麻呂を明月と呼んでいた。

次に明月から故郷を憶う。例えば、李白の有名な「静夜思」である。

床前明月光、床前 明月の光

疑是地上霜。疑ふらくは是れ地上の霜かと

舉頭望山月、頭を挙げて山月を望み

低頭思故郷。頭を低れて故郷を思ふ

寢台の前に射し込んできた明月の光は詩人の深い郷愁を呼び起こした。

三は明月を見て、人生の儚さを覚える。例えば、張若虚の「春江花月夜」である。

江畔何人初見月、江畔何人か 初めて月を見

江月何年初照人。江月何れの年か 初めて人を照らせる

人生代代無窮已、人生代る代る 窮り己むこと無し

江月年年望相似。江月年年 望め相似たり

明月は変わらないが、それを見る人は太古の昔からどんどん変わる。明月を前にして、人生は実に短いものである。

以上のように、「明月」は漢詩の中で重要な象徴的意味として詠まれてきた。それを見ると、友人や故郷や人生などを連想することができ。ただし、「竹里館」詩の中に詠まれた明月の象徴的意味は、この三つの何れにも当たらない。王維はここで「明月」を自分の理解者のように詠んでいたのである。即ち、人の知られざる幽篁の裏に独坐する高士の心情を理解してくれるので、明月はやって来てやさしげに照らしてくれるはずである。

このような明月は真山民の「山中月」に詠い継がれている。

我愛山中月、 我は愛す 山中の月

惘然掛疎林、 惘然として 疎林に掛かる

為憐幽独人、 幽独の人を憐むが為に

流光散衣襟、 流光 衣襟に散ず

我心本如月、 我が心 本 月の如く

月亦如我心、 月も亦た 我が心の如し

心月兩相照、 心も月と兩つながら相照らし

清夜長相尋、 清夜 長しえに相尋ぬ^(注12)

真山民は南宋の遺民で、本当の姓名は不詳。俗世を逃れ、自ずと

「山民」と呼ぶ。私のような隠士を憐れむかのように、明月の光はその衣襟のあたりを照らす。隠士の心はもとより月のように清らかであり、且つ自然無欲でもある。このような詩の主題は王維の「竹里館」詩と同じく人間を離れて自然と遊ぶ楽しみである。特にその明月は隠士の理解者として詠まれている。

「竹里館」詩は最後に「明月 来たり相照らす」の結句で締め括られている。ここでは明月は独坐する高士の心を理解しているかのよう、優しいに照らしてくれる。所謂擬人法の表現手法であり、「相照」といっても、別に相互に照らしあうのではない。相関の関係にあれば、相の字は使えるのであり、月がこちらを照らしてくれるの、くれるぐらいにあたる^(注13)。蔡元勳画『竹里館図』に王維の詩句どおり一輪の明月が描かれていた。孤高な詩心を象徴するかのように、明月は世塵を絶する山奥に位する竹裏館の上空に懸かっていて、清らかに静寂な浄土を現出させるのである。

蕪村はこうした明月の象徴的意味を正しく理解したに違いなく、『月下竹荘図』の中でも明月を一つの重要な要素として吸収していた。その明月のもとに展開されたのは、文字通り塵俗を遠く離れた別乾坤で、それこそ蕪村が絵画をもって表現しようとする世界なのである。幽篁に蔽われる竹荘の中に独坐する高士を優しげに照らしてくれる明月は、その高士の心の通う理解者だと見なすことができるのではなからうか。

三

以上は謝寅款の『月下竹荘図』における王維の「竹里館」詩意の受容を蔡元勳画『竹里館図』との比較を通して考察してきた。それを通して得た結論は『月下竹荘図』が表現するところは、王維の「竹里館」詩意にほかならない。そこにおける独坐の高士、幽篁、流水、明月などの絵画的表現が蔡元勳画『竹里館図』から取り入れたのだと考えられる。ただし、蕪村の吸収はそのまま消化せずに行なったものではなく、かなり姿を変えながら取り入れたのである。それは明和三年の『柳溪騎渡図』を見ると分かるように、同じく『画譜』の「古今画譜」十六の詩意画を倣って描かれた作品でありながらも、画面の構成にはかなりの再創作が現われた。原作に登場した五人の人物を二人に圧縮したばかりでなく、騎上の高士の風貌も三本の大きな柳樹も原作を忠実に倣わずに、大きく変容させてきた。もし「野花乱落啼山鳥、楊柳青青渡水人」の題賛詩がなければ、すぐには「古今画譜」十六の詩意画を倣って描かれたものだと思われないであろう。絵画模

索期の『柳溪騎渡図』でさえ生硬な模写を見せずに立派な再創作であった。晩年の絵画大成期に描かれた謝寅款の『月下竹荘図』は、ありのままに模写する範疇に留まるはずはなからう。蕪村は王維の詩「竹里館」を十分に咀嚼したうえで、蔡元勳画『竹里館図』に見える画中風景を自己流に吸収して、はじめて『月下竹荘図』を創作したのである。その意味で、謝寅款の『月下竹荘図』を『竹里館図』と呼んでもよいと思う。

注：

- 1、頼原退藏氏『蕪村』（創元社・1943年1月20日初版）所収。
- 2、入谷仙介氏『王維』（中国詩文選13・築摩書房・1973年11月）187ページ
- 3、人見少華氏「本邦南画の源流と画本の影響に就て」（『みつゑ』南画号・大正16年1月号）所収。33ページ
- 4、『蕪村全集』にほ賛を「落花寂々……」の形で翻刻するが、「野花乱落……」の誤りである。
- 5、尾形仿・佐々木丞平・岡田彰子氏『蕪村全集』第六卷（講談社・1998年3月15日）通し番号319絵画
- 6、清水孝之氏『与謝蕪村集』（新潮社・1991年9月四刷）325ページ
- 7、前掲清水孝之氏『与謝蕪村集』373頭注
尾形仿氏・森田蘭氏『蕪村全集』第一卷（講談社・1992年5月）893頭注
- 8、前掲清水孝之氏『与謝蕪村集』329ページ
- 9、石川淳等監修『文人画粹第十二巻・池大雅』（中央公論社 1974年8月発行）図版目録56、57「竹里弹琴図」解説参照。

10、『列子』・「湯問」における「伯牙琴を鼓して志高山に登るに在り」云々の「登」の字は衍。『呂氏春秋』「本味篇」、『説苑』「尊賢篇」などいずれも「登」の字なし。

11、前掲清水孝之氏『与謝蕪村集』146ページ

12、石川忠久氏 漢詩を読む『秋の詩100選』（日本放送出版協会・1996年9月20日発行）75ページ

13、吉川幸次郎・三好達治氏『新唐詩選』（岩波書店・1973年12月20日第四十刷発行）131ページ

「補説1」

二点とも蔡元勳画『竹里館図』に想を得て描かれた構図だと言われながらも、両者を具体的に較べてみれば、「似て異なる」趣を見出すことができる。同じく竹林の中で琴を弾ずる高士を描いているが、蔡元勳画『竹里館図』においては、独り坐す高士は琴を双膝の上に載せ、正面の幽谷からの流水を前にして座っている。折よく一輪の明月が空中に懸かっていて、文字通り遙かに世塵を離れた「人知らぬ」別世界である。高士の弹琴表現は「極めて緩慢な手の動きによって、悠揚たる余韻のうちに無限の静寂感を感じさせる」もので、高士が面する流水も自然に「高山流水」の琴曲を思わせる絵画的な表現となっている。これに対して、大雅の『竹里館図』においては、二点とも流水と明月の風景を描かないだけでなく、大きな岩石に置いた琴を弾する高士の傍には添景人物として茶を沸かす侍童を二人登場させた。「両手先が瞬間的に琴から離れているが、高揚した双眉の表情によって、勢を撓めた右手指が次の曲節に移る一瞬間の態勢にある」高士の半ば陶酔的

な弹琴表情が印象的である。鄭麗芸氏の『文人池大雅研究』によると、沢山の資料から大雅における楽器に対する素養の深さが窺^(注3)われる。そのような大雅こそ弹琴に傾注する高士の姿をリアルに描くことができたのだと考えられよう。

注

- 1、鄭麗芸氏『文人池大雅研究—中国文人詩書画「三絶」の日本的受容—』(白帝社・1997年2月 初版発行) 131ページ
- 2、前掲鄭麗芸氏同書131ページ
- 3、前掲鄭麗芸氏同書130ページ

〔補説2〕

『日本画大成』九・南宗派(一)に第八一図として五岳筆(空華賛)の『王維図』が載せてある。飯塚米雨氏の「図版解説」によると、この『王維図』は「紙本淡彩。高さ四尺二寸五分、濶さ九寸五分。是れ王維が竹林に弹琴する図であって、画上の賛は王維が竹里館と題する詩「独坐幽篁裏、弹琴復长嘯。深林人不知、明月来相照」の五絶を空華(名照徴)が書いたものである」。画面に目をやると、水に面する山坡において、竹林をバックに高士は琴を双膝の上に載せて座っている。その傍らに添景人物として茶を沸かす侍童が一人見える。空華書の王維「竹里館」詩が一番上部に題されるが、明月の風景を省略した。このような画面構成から自然に蔡元勳画『竹里館図』と大雅の『竹里館図』を思い浮かべる。画中の琴を双膝の上に載せ竹林をバックにして座っている高士は、明らかに蔡元勳画『竹里館図』のその模写で

あり、その傍らに添景人物として茶を沸かす侍童は、大雅の『竹里館図』に由来したものだと言えよう。『王維図』と題するものの、『竹裏弹琴図』や『竹里館図』とも題することができよう。というのは絵画の題は大体最初からあったものではなく、後人がつけたのである。『王維図』と題された理由は、絵画の題詩「竹里館」にあると思われる。五岳の『王維図』も蔡元勳画『竹里館図』を主流として発展してきた『竹里弹琴図』或いは『竹里館図』の中の作品だと言えよう。

絵画作者の福原五岳は詩、書、画を善くする文人である。名は玄素、後に元素と改める。字は美初、子綯。号は玉峰、五岳。通称は太助。備後尾道の人で、出でて大阪に住む。池大雅・頼春水等に学ぶ。飯塚米雨氏の「図版解説」の中で、「山水を善くし特に人物に長じ、世に彭百川以来の人物画家と称された。……詩を賦して多くは六言で逸趣がある。」と言っていた。寛政十一年十一月十七日没、七十一歳。福原五岳の略歴を見て分かるように、画家としては池大雅に非常に近い。大雅の『竹里館図』に添景人物として登場した茶を沸かす侍童が五岳の『王維図』に姿を見せるところは、絵画の師であった大雅の影響も看取されよう。

お断り…蕪村画作の後に(一)内の数字は講談社版『蕪村全集』第六巻の通し番号である。